

北京舞蹈学院研究生教材

汉画像舞蹈图像的表达



刘建 田丽萍 沈阳 田培培 著

民族出版社

汉画像舞蹈图像的表达

刘建 田丽萍 沈阳 田培培 著

民族出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

汉画像舞蹈图像的表达 / 刘建等著

—北京：民族出版社，2011.6

ISBN 978-7-105-11549-5

I. 汉… II. ①刘… III. ①画像石—舞蹈—造型（艺术）

—研究——中国——汉代 IV. ① K879.424

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2011）第 111243 号

策划编辑：罗焰

责任编辑：罗焰 向征

版式设计：博宁姆

封面设计：翟跃飞

出版发行：民族出版社出版

社址：北京市和平里北街 14 号 邮编：100013

<http://www.mzcbs.com>

印刷：北京市艺辉印刷有限公司印刷

经销：各地新华书店

版次：2011 年 8 月第 1 版 2011 年 8 月北京第 1 次印刷

开本：787 毫米 × 1092 毫米 1/16

印张：10

字数：250 千字

定价：30.00 元

书号：ISBN 978-7-105-11549-5/K · 2035（汉 1131）

该书如有印装质量问题，请与本社发行部联系退换

编辑室电话：64271909 发行部电话：64228299

序

汉画像舞蹈图像研究属于图像学范畴。图像学者把视觉图像的研究分为三个层次：第一，前图像志描述，即以实际经验为基础，解释初步的或自然的题材，这是对图像的事实性处理，即本书第一章论述的“汉画像舞蹈图像的生成”问题。第二，图像志（Iconography）分析，是对各种形象的描绘和分类，如《中国画像石全集》对全国范围内出土的画像石进行的分类志述，即本书第二章要谈到的“汉画像舞蹈图像的类别”。第三，图像学（Iconology）阐释，即在图像志基础上去发现某种关联性，揭示图像的深层意义，这是本书第三章“汉画像舞蹈图像的风格”及第四章的“个案分析”。前两层次为依凭，后一层次为目的，用以为中国古典舞历史长河中的一段——汉代舞蹈的重建提供初步阐释的底案。

汉魏六朝据距今久远，但以其为内容的舞蹈《相和歌》、《踏歌》、《谢公展》等却鲜活地跳在了当代舞台上，从中国跳向世界。始作俑者，北京舞蹈学院古典舞系已故教授孙颖先生也。按照“创新”的时间观念，孙颖先生64岁才创作出《踏歌》，实在太慢。的确，读《二十四史》是慢功夫，搜集、整理汉画像是慢功夫，把二维空间的舞蹈图像分类贴满卧室是慢功夫，徘徊在图像前没法将其激活为复杂的四维空间的舞台艺术更是慢功夫……可就是这“慢”创造出了永恒。

在偌大的中国，孙颖先生凭一己之力开了一条路，但他激活的舞蹈实在只是汉魏六朝的冰山一角。随便翻一翻汉画像舞蹈图像的各类舞姿，浩如江河，真得需要更多的人来整理和呈现。我们这本《汉画像舞蹈图像的表达》当初就是受孙颖先生鼓励而进行的整理工作的成果。这项工作在空间上有四块学术研究点：其一是汉画像舞蹈图像的产生背景，无此不能明白汉代舞蹈灵肉一体的语境；其二是它们的分类，用以了解我们已经做了哪些，还有哪些没做；其三是它们的风格，确认它们在

表达和技艺上都是“这一个”自足体，其四是个案分析，说明只有一个点一个点地深入开掘，才可能连点成线、织线成面地展示出博大精深的汉代舞蹈——乃至中国古代舞蹈。这些汉画像砖般的灰色学术基石，是五彩艺术舞台的基座。

2007年，我带着研究生从徐州汉墓考察回来，送给孙颖先生两幅两米长的汉代舞蹈拓片。先生欣喜若狂，挥毫泼墨。

其一为：

民族要有记忆，舞种必讲祖源

其二为：

中华舞姿，千古之美。

悠悠吾心，不求何得？

——与刘建教授共勉丁亥孟春，老叟孙颖

墨迹之间的甜酸苦辣，是谓“知我者谓我心忧，不知我者谓我何求？”

世界是开放的，人类精神是开放的，作为学术与艺术的汉代舞蹈研究与呈现，也是一个开放的体系。孙颖先生已然打开了这一大门，让我们去寻求民族记忆、舞种祖源和千古之美。知其悠悠之心者，只能以更艰辛的探求与之相会。

谨以此书献给孙颖先生和同入“中华舞姿”之门者！

刘 建

2010.7.8

目录

第一章 汉画像舞蹈图像的生成	1
第一节 厚葬之风与形而上的思想观念	2
第二节 身体表达与形而下的舞蹈风气	24
第二章 汉画像舞蹈图像的类别	45
第一节 建鼓舞	46
第二节 长袖舞	54
第三节 盘鼓舞	68
第三章 汉画像舞蹈图像的风格	95
第一节 雅俗兼顾	96
第二节 技艺兼容	104
第三节 多样统一	109
第四章 汉画像舞蹈图像个案分析	115
第一节 “盘鼓舞”再分类	116
第二节 “踏盘”的横向跨跃	117
第三节 “踏鼓”的纵向腾挪	124
附录：本书汉画像舞蹈图像明细	137
跋	145

第一章 汉画像舞蹈图像的生成

汉画像舞蹈图像的
表达

第一节 厚葬之风与形而上的思想观念

一、汉代死亡观与丧葬风俗

任何时代产生的任何艺术形式都不是独立存在的，舞蹈也是这样，它的产生必定与它所处的自然环境、时代背景、宗教信仰等有着十分密切的关联。除了内部自律外，舞蹈形式的背后也一定蕴涵着相关的外部因素。汉画像舞蹈图像是汉代所特有的舞蹈艺术形式，依据现存文献资料和图像资料来看，它是用舞蹈世界的图形来体现某些功能和观念效应，是汉人制造的“第二自然”。汉代舞蹈文化场是一个整体的文化存在，舞蹈中的社会因素及其观念化的宗教和哲学内涵是研究汉代舞蹈“灵肉一体”的重中之重。在汉代，儒家学说、道家学说、后来居上的佛教学说以及先期存在的巫术等多元观念碰撞，充满矛盾与活力，既是先秦百家争鸣的汇集与综合，又是魏晋风气的温床与源头。其碰撞的焦点之一就是人之生死观。

先秦两汉的思想家对死亡的看法大致有“死后有知”与“死后无知”两种。道家以及《管子》（《枢言》、《内业》篇），《礼记》、《淮南子》和刘向的《说苑》，桓谭的《新论》、王充的《论衡》等著作都认为人死后是无知觉的。

随着，在神仙方术思想上发展起来了道教和以“孝”为核心的儒家学说。汉高祖开始“甚重祠而敬祭”（司马迁：《史记·卷二十八·封禅书》，1378页，北京，中华书局，1962）。此后，汉文帝作渭阳五帝庙，并向贾谊“问鬼神之本”（司马迁：《史记·卷八十四·屈原贾生列传》，2502页，北京，中华书局，1962）；汉武帝更是掀起了大规模求仙运动，搞得“海上燕齐之间年，莫不扼腕而自言有禁方，能神仙”，“上疏言神怪奇方者以万数”（司马迁：《史记·卷二十八·封禅书》，1378页，北京，中华书局，1962）；汉宣帝用

刘向言化沙炼丹；汉成帝因无嗣颇好鬼神，汉哀帝博征方士。王莽亦兴神仙事。东汉时道术盛行，强化了这种思想，以致更有民间巫风日盛，“街巷有巫，闾里有祝”（桓宽：《盐铁论·卷六·散不足》，见《四部备要》，第五四册，42页，北京，中华书局出版社，1989）。如此，在道教神仙思想、巫术和儒学孝道观念伦理化的过程中，汉代人的死亡观开始形成：人死后仍以灵魂的方式存在。

这种存在方式有三：一是鬼魂杂居人间，大都滞留在生时所住地的近处，或尸体旁。如王充在《论衡·订鬼篇》所说的：“鬼者，物也，与人无异。天地之间有鬼之物，常在四边之外。”（王充：《论衡·卷二十二·订鬼篇》，见《四部备要》，第五四册，192页，北京，中华书局出版社，1989）二是到达阴间，一般人死后到阴间生活，由阴间的统治者泰山统治。三是羽化升天，这是王公贵族和方士仙人的去处，死后到达天上世界生活。天上、人间、地下三个归处可以著名的马王堆一号汉墓出土的“T”形帛画——“非衣”为代表。

“非衣”有与衣服相近的T形外形和丝质的质料，却并非穿着用衣，而是用作“在灵堂高悬祭祀，出殡时在行列中高举招魂，入葬时覆在棺盖上安魂”（顾森：《秦汉绘画史》，77页，北京，人民美术出版社，2000）。其上层部分描绘了天上的情景：日、月、金乌、蟾蜍、玉兔等。天空正中有烛龙的蛇身人首（也有学者认为是女娲）、升龙、扶桑、飞人、仙鹤、骑异兽的司铎（兽首人身的怪物），日月之下有载人升天的巨龙，在天门外有豹和帝阍（守天门的神）把关。中层人间部分集中描绘了两个场面：一是墓主人软侯夫人盛装拄杖缓行，前有二男仆跪迎，后有三侍女相随；二是祭祀场面，七名男子拱手对坐在表示祭祀场面的三鼎二壶后面，似祈福祷祝中。穿璧的双龙将这两个场面分隔并有机连接在一起，说明墓主人已从祈祷中飞身出来，在神气氤氲中正走向上层的天国。最下面的一部分是一地之隔的冥间，巨人禺疆手托人间土地，脚踩两条大鱼，两旁有口衔灵芝的大龟等，象征长生不老。该帛画内容翔实，三界分明但又互相敬而远之地存在着，艺术直观地显示了汉代人的死亡观。

汉画像舞蹈图像的
表达

汉代并非丧葬风俗之源，也非灵魂信仰之始，但是汉代人
对死后世界的想像及艺术呈现却比前代清晰具象得多，并以
“墓葬”方式定型。“历史上实际存在的墓葬绝不仅仅是一个建
筑的躯壳，而是建筑、壁画、雕塑、器物、装饰甚至铭文等多
种艺术和视觉形式的综合体。”所以，墓葬中的汉画像舞蹈图像
研究更应该成为一个整体“包括墓葬中建筑、雕塑、器物 and 绘
画的礼仪功能、设计意图和观看方式”，“因为这种定位可以使
我们注意到原来被忽视的许多重要现象，更大程度地发挥墓葬
作为了解古代文化、宗教和艺术的实物证据的意义”。比如说谁
在“墓葬这个精心构造的环境中观看着优美的舞蹈、聆听着动
人的音乐”，他们想从这些乐舞中获得什么？哪些力量驱动着这
些乐舞的艺术形式？【（美）巫鸿：《墓葬：可能的美术史亚学科》，载
《读书》，2007（2），1页】……

二、儒学的影响及图像再现

“‘儒学’一词，最早出现于汉代。《史记·五宗世家》有‘好
儒学，被服造次必于儒’之记载，《后汉书·伏湛传》有‘累世
儒学，素练名信，经明行修，通达国政’之说法，均涉及‘儒
学’二字。孔子之前，没有‘儒学’一说”（张一介、张耀南、方
铭：《中国儒学大观·序言》，1页，北京，北京大学出版社，2001），只
有儒家思想，且由于春秋战国的“礼崩乐坏”而跌入谷底。西
汉始至武帝中，虽然“黄老”思想一直占统治阶级意识形态的
首席，但因中央集权统治的政治需要，儒家思想又被推上了历
史的潮头。汉武帝建元五年（公元前136年），置五经博士、成
立太学；元光元年（公元前134年），汉武帝诏贤良，董仲舒、
公孙弘等一批儒家学者的出仕具有标志性的意义。儒家经学大
师董仲舒杂糅百家，以强化中央集权的“儒教神学”被统治阶
级接受并重用。东汉时，儒学更盛。建武五年（29年），天下未
定，刘秀即“修起太学”，“起太学博士舍，内外讲堂”，一时形
成了“诸生横巷”（《后汉书·翟璜传》）的文化盛况。通《春秋》

和《尚书》的汉明帝，永平二年（59年）曾经亲自到太学讲经，《后汉书·儒林列传上》记载当时的情形是“帝正坐自讲，诸儒执经问难于前”，旁听围观的群众多至以十万计。又为功臣贵族后代别立校舍，挑选其中有才能者入学，并要求近卫武士都应通《孝经》章句。由此，汉代儒学“从东周末期半隐居式的学究的学说发展而来，在汉代成为政府的官学，任何希望踏入公众生活的人都不得不采纳它。儒学的这个胜利使它成为中国文化中的支配性因素，并极深地影响了这个世界上相当大的一部分人”[(美)巫鸿著：《武梁祠——中国古代画像艺术的思想性》，柳扬、岑河译，246页，北京，生活·读书·新知三联书店，2006]，“丧葬文化”便是其一。

丧葬文化的核心是“孝”，儒家的孝道十分重视人死后的事情，把送葬看成是尽孝的主要标志，表现为厚葬。《孝经·丧亲章第十八》是这样表述孝道厚葬的：“……为死者置备棺槨衣，然后抬起尸体放入棺内；然后摆好祭品，朝夕祭奠，以寄托哀思；然后捶胸顿脚，哭天嚎地，十分悲哀地把死者送往墓地；通过占卜选择一块风水好的墓地，然后把死者安放进墓穴；然后把死者的神主放进宗庙，以对待神鬼的礼节进行祭飨；然后四时矩形祭祀，表明做儿子的每逢季节变化都在思念亲人。父母活着的时候，孝子以爱敬之心待奉他们；父母去世以后，孝子以极大的悲哀为他们料理后事。人一生的根本问题都包括在这里边了，儿子对父母生前和身后应尽的义务都尽到了，孝子的侍奉父母也就到此结束了。”（吕友人等：《礼记全译·孝经全译》，938～939页，贵阳，贵州人民出版社，2009）汉画像石就是在这种情况下产生的。信立祥认为：“所谓的汉画像石，实际是汉代地下墓葬、目的祠堂、墓阙和庙阙等建筑上雕刻画像的建筑构石。其所属建筑，绝大多数为丧葬礼制性建筑，因此，在本质意义上汉画像石是一种祭祀性丧葬艺术。”（信立祥：《汉代画像石综合研究》，4页，北京，文物出版社，2000）当然，保证这种艺术达极顶峰的除了已经成为主流的灵魂不灭的功能和观念外，

汉画像舞蹈图像的表述

6

政治上的大力推广和西汉武帝时期经济繁荣等都是必要条件。于是才有了以舞“厚葬”求取“天人感应”的舞蹈图像。

厚葬观念主要有两重含义：一是厚葬可使死者享福升天并庇佑生者；二是可以向世人显示生者具有“仁孝”道德操守，获得社会认可。在这两重观念驱使下，汉代厚葬之风大盛。《汉书·霍光传》载，霍光死后：“上及皇太后亲临光丧。太中大夫任宣与侍御史五人持节护丧事。中二千石治莫府冢上。赐金钱、缗絮，绣被百领，衣五十箠，璧珠玕玉衣，梓宫、便房、黄肠题凑各一具，枌木外臧椁十五具。东园温明，皆如乘舆制度。载光尸柩以輜輶车，黄屋左纛，发材官轻车北军五校士军陈至茂陵，以送其葬。谥曰宣成侯。发三河卒穿复土，起冢祠堂，置园邑三百家，长丞奉守如旧法。”霍光的葬制蒙宣帝特许以帝王待遇而葬，霍光的夫人则以私欲变本加厉，私自“改光时所自造茔制而侈大之。起三出阙，筑神道，北临昭灵，南出承恩，盛饰祠堂，辇阁通属永巷，而幽良人婢妾守之”。

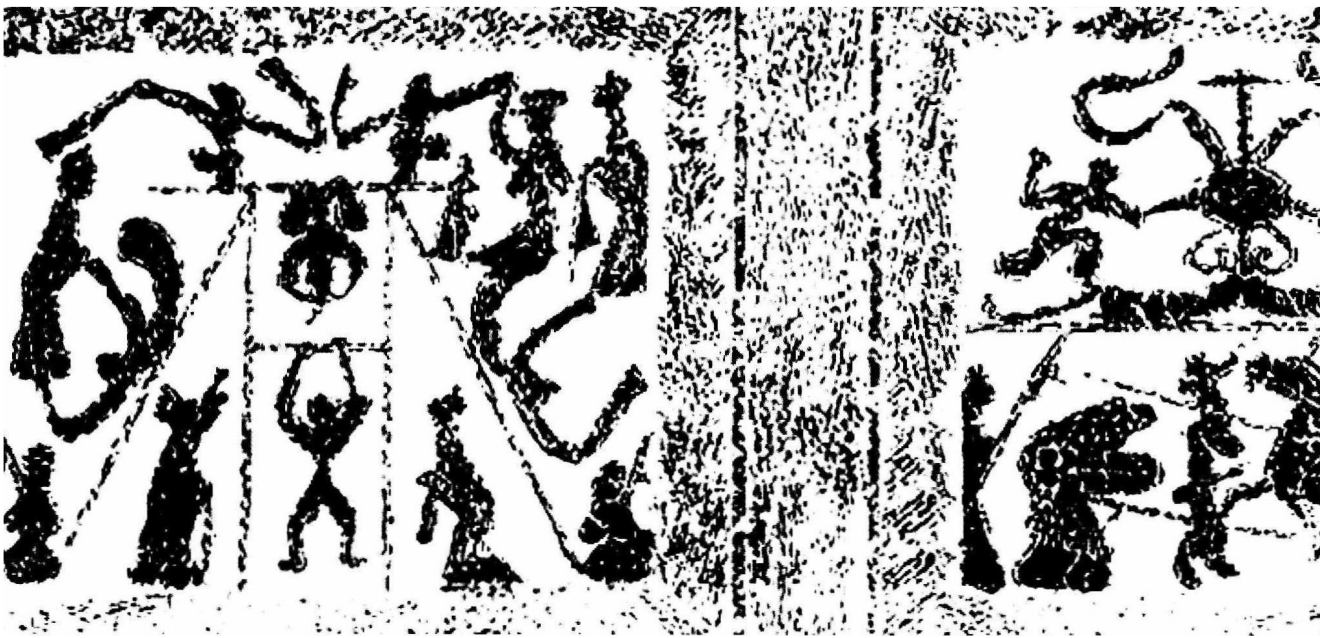
为使墓室坚固而不朽，西汉时期的徐州楚王陵、河北满城中山靖王刘胜夫妇墓等都是穿山而成的隧道式石室木椁墓。到了西汉中晚期，用精细加工过的石材构筑而成的石椁墓终于出现了。人们仿照木椁墓的漆画或帛画的样式，将画面费尽周章地雕刻成画像砖石并涂上色彩，制成石椁，以求保存久远。之后，作为地下厚葬的对应和扩大的地上建筑，画像石祠堂和画像石墓阙也纷纷树立了起来。

东汉时期，这种“厚葬”甚至被制度化。据杨树达先生《汉代婚丧礼俗考》，汉代的丧葬礼仪较前代更为隆重。主要分三个阶段：一是葬前之礼。包括招魂、沐浴饭含、大小敛、哭丧停尸等内容。二是葬礼，包括午祭典、送葬、下棺。第三阶段是葬后服丧之礼。（杨树达：《汉代婚丧礼俗考》，72~116页，上海，上海文艺出版社，1988）不仅如此，厚葬之常规礼仪还纳入了东汉政府实行的“举孝廉”制度中，把孝悌和举官的现实利益连在了一起，致使“京师贵戚，郡县豪家，生不极养，死乃崇丧。或至

刻金镂玉，櫛梓榱桷，良田造茔，黄壤致藏，多埋珍宝、偶人、车马，造起大冢，广种松柏，庐舍祠堂，崇奢上僭。宠臣贵戚，州郡世家，每有丧葬，都官属县，各当遣吏赍奉车马、帷帐，货假待客之具，竟为华观”（王符：《潜夫论》，转自信立祥，汉代画像石综合研究，19页，北京，文物出版社，2000）。甚至因相互攀比葬礼规模而毁家破业的也大有人在。如东汉思想家崔寔就是一例：“初，寔父卒，鬻卖田宅，起家茔，立碑颂。葬讫，资产竭尽，因穷困，以酤酿鬻为业。时人多以此讥之，寔终不改。”（范晔：《后汉书·崔寔传》，742页，长沙，岳麓书院，1994）虽然崔寔后来做了官，但一直没有从困顿中翻过身来。等到他自己病死时，“家徒四壁立，无以殓敛”，靠朋友帮忙买了棺停葬具才得以顺利入土。

即便如此，汉代人还是继续演绎着虽死犹生的“石头梦”，尤其东汉，“汉画像石就是在风靡整个东汉社会的厚葬狂潮中迎来了自己发展的极盛期。迄今所发现的汉画像石中，百分之九十都是东汉中晚期的作品，这一点正是汉画像石发展极盛期的反映”（信立祥：《汉代画像石综合研究》，19页，北京，文物出版社，2000）。

厚葬思想和实践，使汉代舞蹈“以舞殉葬”汉画像的方式得以保存。英国著名人类学家马林诺夫斯基认为：“宗教的基础的关于灵魂的思想和对永生的渴望，这种思想或渴望的心理根源是人类自我保护的本能和惧怕死亡的本能。”（转引自夏建中：《文化人类学理论学派——文化研究的历史》，135页，北京，中国人民大学出版社，1997）在中国，夏朝时期便出现了舞人殉葬的情况，延至汉代不足为奇。“汉代人的观念已经上升到了抽象的层面，他们用画像作为象征符号来拟构他们的象征世界。他们已经明白文化的世界不是自然的对等物或模仿物而是人创造的符号象征物。”（朱存明：《汉画像的象征世界》，23页，北京，人民文学出版社，2005）在汉画像中，舞蹈和音乐常常是合在一起的，传统上称之为“乐舞”，乐舞主要有两大功能：娱人和娱神。娱人者借以描绘死者



生前的快活场面并希望死后继续享有；娱神者借以沟通天地，导引墓主升天。这些功能在汉代厚葬体系中意义重大，不可或缺。因此，汉画像舞蹈图像才被汉代人当作一种范式在有意无意中保留下来，成为后代人不可多得的财富。

汉代人对乐舞审美取向的先期结构之一来自周孔乐舞思想，荀子《乐记》中的“中和”思想是孔子谓《大韶》“尽善尽美”的继续，但汉儒乐舞观还有与世推移的进一步自我发挥，其起点就是董仲舒糅合了黄老、法家、阴阳家思想的“天人感应”说。在《春秋繁露》中，董仲舒构建了一个完整的天人宇宙模式。天、地、阴、阳、木、火、土、金、水、人这“天之十端”有着有机的运动关系：“天地之气，合而为一，分为阴阳，判为四时，列为五行……五行者，五官也，比相生，而间相胜也。”（董仲舒，苏舆义证：《春秋繁露义证》，362页，北京，中华书局，1992）万事万物在这相生相克中运转，形成一个和谐的宇宙。这个宇宙还带有人属性，“这也就是把天时、物候、人体、政治、赏罚统分门别类地列入这样一种异事而同形、异质而同构的五行图表中，组成一个相生相克的宇宙——人事的结构系统，以作为帝国行政的依据”（李泽厚：《中国古代思想史论》，149页，北京，人民出版社，1986）。这种天与人通“人副天数”的哲学观直接影响了汉画像艺术的题材选择和表现艺术。

“汉代儒家美术的第一个，也可能是最重要的特征是对一种无所不包的宇宙的表现。”“二是宇宙结构的图像学配置……



图1-1：山东郭里镇卧虎山
《百戏、建鼓、西王母》画像

一方面，容纳宇宙的雄心产生了一种百科全书似的艺术；另一方面，宇宙论的阐释模式为艺术提供了创作图像的一把实用的钥匙。”[(美)巫鸿著：《武梁祠——中国古代画像艺术的思想性》，柳扬、岑河译，247～248页，北京，生活·读书·新知三联书店，2006] 尽管这种图像程序是严格的，但对具体图像的选择和运用却是相对灵活的，汉画像砖上的百戏乐舞图常可见出这些组合的情景。

根据张衡的《西京赋》，王克芬在《中国舞蹈发展史》中列举的汉代百戏有：“各种杂技、武术、幻术，如寻橦、戴竿、走索、舞剑、弄丸、吞刀、吐火、扛鼎、冲狭、燕濯、倒立、叠案倒立、马术等；有音乐舞蹈，如乐队演奏、歌唱、鼓乐车、各种模拟鸟兽的舞蹈，即所谓‘鱼龙曼衍’之戏、《七盘舞》、《巾舞》、舞袖、建鼓舞等等；有时还有侏儒、俳优配搭穿插演出。特别是‘百戏’中还出现了《总会仙倡》和《东海黄公》这种扮演特定人物或略带故事情节的表演。”(王克芬：《中国舞蹈发展史》，90页，上海，上海人民出版社，2004) 以上罗列的项目在已发现的汉画像砖石上基本都能找到对应，可谓规模宏大，铺张至极。不仅如此，为了满足主流社会的好大喜功，百戏节目每年还不断翻新，“大角抵，出奇戏诸怪物，多聚观者……而角抵奇戏岁增变”(班固：《汉书·张骞传》，1165页，长沙，岳麓书社，1993)。

在这些“奇伟之戏”中，舞蹈的身体表达内容特别值得我们研究。以山东郭里镇卧虎山《百戏、建鼓、西王母》画像(图1-1)为例。此图画面分三格，左格为高绳图，即走索杂技乐舞。

汉画像舞蹈图像的表达

画面共十三人，高杆由两根竖杆和两根横杆及两根斜索组合而成。其中高横杆上的两人半蹲盘腿飞袖对舞；一人倒悬横杆上，作用发舞状；另两人正从斜索上飞身滑下，双袖斜飞，舞技惊险至极。中格分上下两层，上层为双人建鼓舞和乐队。（据胡新立《邹城汉画像石》释，该格中右一抚案而坐的是东王公，笔者认为似可商榷。因右格中有明显的西王母坐像，东王公按基本规律应与西王母在同一相对独立的空间内而不应独自跑去看建鼓舞。另西王母所坐案有明显的案腿，中格中该人所抚之物却没有案腿，应是一种琴类乐器，该人身份也应是乐师而非东王公）下层为车马出行图。右格为西王母、奇禽瑞兽像。戴胜的西王母端坐中央，旁有侍女跪侍。下层为九尾狐、三足鸟、玉兔捣药、凤凰、祥云等。

这块画像为石椁南椁板内侧板，是与墓主人贴得很近的石椁主体，因此所绘内容与墓主生前死后的生活应是最息息相关或至关重要的。该画面自左向右三格之结构应该是对天、地、人的综合描绘：左格热闹精湛的百戏乐舞，是用人间红尘之乐伴随墓主的仙逝；中格建鼓祭仪带着大地的庄严肃穆，引领着墓主车马仪仗的西向升天之路；右格端坐的西王母仿佛听闻墓主的到来，正敞开天界。

在这里，没有对抗和闭锁的动作，舞蹈身体语言全部表现为开放和对称形态。如走索舞伎下蹲飞袖的对舞，滑索舞伎双扬袖的对舞，击建鼓舞者奋拊而击的对舞等，充分表现出汉代舞蹈人与宇宙顺向共生的生命状态。

董仲舒对这种天地之间的大美曾大加歌颂：“仁之美者在于天。天，仁也。天覆育万物，既化而生之，有养而成之。事功无已，终而复始。”（董仲舒：《春秋繁露·王道通三》，见《四部备要》，第五四册，67页，北京，中华书局，1989）这种“天人感应”的舞蹈模式是从功能到观念的身体一致，是汉画舞蹈身体的基本表达方式，是汉画像舞蹈的神髓。

在中国当代画像艺术研究中，巫鸿先生的《武梁祠——中国古代画像艺术的思想性》（以下简称《武梁祠》）被公认为研

究早期中国艺术史的一个经典范例：

在武梁祠中，巫鸿建立起一个重要的论点，即武梁祠体现了汉代儒家的思想，是早期儒家艺术的一个杰出的例子。中国美术史有一大半可以说是宗教美术史。与佛教艺术和道教艺术的学术成就相比较，对艺术中的儒家思想观念的讨论非常罕见。我们所习惯听的是，道家和佛教那种超凡脱俗的自由思想激发了艺术家的想象力和创造才能，相比之下，儒家作为知性的、理性的意识形态，其在艺术发展中的作用往往被置放于相反的位置。但是武梁祠的艺术成就提供了一个活生生的例子，作为一件深思熟虑的设计、反映儒家政治思想的艺术作品，它是知性的、理性的和“超然的”儒家思想作用的成果，然而这并没有减弱它的创造性、艺术感染力。儒家礼仪的领域——看似抵制创造性和限制艺术的个性，实际上对艺术的发展所起的贡献丝毫不亚于常被称道的佛道教领域。[柳扬：《画像之镜》，8页，载《读书》，2006（2）]

在后面的汉画像舞蹈图像的具体分析中，如果我们能以柯林斯“互动仪式链”的人类学观点去看待这些图像，把眼光从有限的图像上转移到周遭与其密切相关的人类行为上去，转而思考舞蹈与作为舞蹈主体的人类行为之间的有机关系，而非仅仅将其看作是孤立姿势与动作的图像，就会明白巫鸿先生的判断是有道理的——“外儒内道”是研究汉画像舞蹈图像的最基本语境。

三、道家与神仙思想的渗透及图像表现

在图像学研究方面，《武梁祠》一书神像型和情节型两种构图的区分方式给我们提供了进一步讨论的契机。书中指出，西王母、东王公及其仙境的形象是以神像型的构图来设计，而表现孝子、烈女、刺客以及忠臣则是用了情节型的构图方式。显